

EL ARTE MODERNO IRAQUÍ Y EL MODERNISMO GLOBAL

Tiffany Floyd

Esperanzas y dificultades del modernismo global

El uso de la locución «modernismo global» evoca un sinfín de implicaciones metodológicas e ideológicas que resultan tan esperanzadoras como problemáticas.¹ Esperanzadoras porque los planteamientos «globales» permiten trazar un panorama más complejo y completo de ese caleidoscopio que llamamos «modernismo», lo que ofrece nuevas vías para analizar el carácter innegablemente interconectado, disperso y diverso de los discursos culturales del siglo XX: un proyecto esencial para acabar con las sospechosas —aunque arraigadas— lealtades a las fronteras y temporalidades hegemónicas. Problemáticas porque las dificultades planteadas por términos como «global» y «moderno» —con la anexión implícita y potencialmente violenta que conllevan de definiciones, comparaciones y traducciones— pueden suponer una serie de obstáculos fundamentales desalentadores en la creación de una perspectiva incluyente, aunque con matices, de las interacciones transnacionales y transculturales.²

Por consiguiente, el denominado «giro global» de las humanidades exige a sus nobles defensores una capacidad de adaptación rápida: atender a las redes mundiales sustentadas en los viajes y la comunicación sin arrasar con los aspectos distintivos de carácter identitario y local, aceptar que los sistemas económicos y políticos globales constituyen elementos activos pero no absolutos, operar en «zonas de tránsito» que excedan, esquiven o eviten lo tangible para ofrecer, paradójicamente, ejemplos concretos de tal intangibilidad y cuestionar la periodización y la disciplinariedad colaborando a la vez con esas propias estructuras organizativas. Estos distintos giros son necesarios en la medida en que los académicos afirman sus propias posturas sobre el tema y vigilan cualquier retórica arriesgada. Nunca estará de más insistir en el reto que supone esta tarea, así como en la necesidad de abordarla. En las últimas dos décadas, estudiosos de distintas disciplinas han aceptado este desafío, no solo teorizando sobre los parámetros que definen el «modernismo global», sino también explorando sus posibilidades en la práctica.³ Pese a que pueda tratarse de

1 Entre los estudios generales cabe incluir los siguientes: Mark Wollaeger y Matt Eatough (eds.) (2012). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Nueva York: Oxford University Press; Laura Doyle y Laura Winkiel (eds.) (2005). *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Bloomington: Indiana University Press; Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.) (1998). *The cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press; Eric Hayot y Rebecca L. Walkowitz (eds.) (2016). *A New Vocabulary for Global Modernism*. Nueva York: Columbia University Press; y Peter J. Kalliney (2016). *Modernism in a global context*. Londres: Bloomsbury Academic.

2 Por ejemplo, resulta fácil caer en los rígidos códigos binarios de la teoría postcolonial —los de la contraposición de centro y periferia, occidental y no occidental, opresor y oprimido— que, como está sobradamente demostrado, refuerzan y perpetúan las estructuras de poder que connotan esas relaciones. Por otro lado, también es posible insistir en el localismo radical que implica referirse a la producción cultural moderna latinoamericana o africana sin abordar adecuadamente las realidades históricas de la dominación colonial y las redes e influencias generadas en dicho plano global.

3 Para consultar ejemplos al respecto, véase Andrew Reynolds y Bonnie Roos (eds.) (2016). *Behind the Masks of Modernism: Global and Transnational Perspectives*. Gainesville: University Press of Florida, así como Jill H. Casid y Aruna D'Souza (eds.) (2014). *Art History in the Wake of the Global Turn*. Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.

una afirmación ingenua o excesivamente optimista, resulta cuando menos adecuado señalar que el metadiscurso del modernismo se ha visto debilitado de manera excelente e inequívoca, hasta el punto de que la manera más certera de plantear el tema pasa por dejar definitivamente de abordarlo en singular y hacerlo en plural.⁴

Este cambio supone una victoria para quienes estudian los movimientos del arte moderno en Oriente Medio y el norte de África, ámbito académico que durante la pasada década se ha desarrollado considerablemente gracias al aumento exponencial de ofertas de empleo, exposiciones, tesis doctorales y publicaciones. Están tomando forma nuevos relatos y análisis críticos que pulverizan las ideas orientalistas persistentes sobre el carácter tardío e imitativo del modernismo de Oriente Medio y prestan atención a realidades como la voluntad nacional, la colaboración regional y el intercambio internacional.⁵ Los movimientos artísticos surgidos en Iraq a lo largo del siglo XX contribuyeron sin duda a ampliar la esfera del modernismo global, en la medida en que los artistas, las obras de arte y las ideas procedentes de Bagdad viajaron por todo el mundo y estas últimas regresaron traducidas y transformadas.⁶ También ocurrió lo contrario: Bagdad se convirtió en un centro cultural regional en el que se desarrollaron diversos colectivos artísticos tanto institucionales como independientes.

Entonces ¿cómo podría plantearse una historia global del arte moderno iraquí?⁷ ¿Es «global» cualquier estudio sobre el modernismo iraquí por su propio carácter «no occidental»? Decididamente no, puesto que ello perpetuaría una situación en la que los modernismos europeos y estadounidenses representarían una especie de «metamodernismo» ficticio que no requeriría clasificación. De hecho, las prácticas dentro del modernismo global pretenden modular la rígida distinción entre «Oriente» y «Occidente», no para ocultar las relaciones de poder que implican tales términos, sino para negar la existencia de ubicaciones «puras» del modernismo, haciendo hincapié en su lugar en el carácter multicultural y polivalente de los centros de arte moderno, desde París hasta Pekín, pasando por Bagdad. Las

4 A lo largo del presente ensayo, haré referencia al término «modernismo global» aparentemente en singular, si bien el término siempre implicará una pluralidad o multiplicidad de modernidades y modernismos.

5 Para consultar ejemplos al respecto, véase la siguiente bibliografía: Sam Bardaouil (2016). *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group*. Nueva York: I. B. Tauris & Co.; Alex Dika Seggerman (2019). *Modernism on the Nile: Art in Egypt between the Islamic and the Contemporary*. Chapel Hill: University of North Carolina Press; Jessica Gerschultz (2019). *Decorative arts of the Tunisian école*. University Park: Penn State University Press; Nada M. Shabout (2007). *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville: University Press of Florida; Kirsten Scheid (2010). «Necessary Nudes: Hadatha and Mu'asara in the lives of modern Lebanese», *International Journal of Middle East Studies*, 42 (2), pp. 203-230; Saleem Al-Bahloly (2013). «The persistence of the image: Dhakira Hurra in Dia Azzawi's Drawings on the Massacre of Tel al-Zaatar», *ARTMargins*, 2 (2), pp. 71-97; Mona Damluji (2016). «Visualizing Iraq: oil, cinema, and the modern city», *Urban history*, 43 (4), p. 641; y Nada Shabout (2015). Modernism and the visual arts in the Middle East and North Africa, en *Stephen Ross y Allana C. Lindgren (eds.) The Modernist World*. Nueva York: Routledge, pp. 488-497.

6 Es importante señalar, en este caso, que el periodo «moderno» en Iraq abarca la mayor parte del siglo XX y que el cambio al «contemporáneo» se produjo en la década de 1990, si bien sigue siendo necesario elaborar una teoría amplia al respecto.

7 Hasta donde sé, no se han llevado a cabo estudios «globales» sobre el arte moderno iraquí, entendiendo por dicho tipo de estudios aquellos que se sustentan en los marcos metodológicos del globalismo o la comparación como premisa fundamental.

aportaciones a los distintos discursos del modernismo global se mueven en la intersección entre los sistemas mundiales y la especificidad cultural y, además, denotan una consciencia de la existencia de redes multicéntricas de intercambio cultural, de una conectividad radical y de una persistente diversidad.

Teniendo presente esta caracterización, propongo tres aspectos contextuales en los que centrar los posibles relatos globales del arte moderno iraquí. Por supuesto, existen muchas otras vías potenciales para profundizar en su estudio. Debido a las restricciones de espacio del presente ensayo, me limitaré a exponer a grandes rasgos las que, según mi criterio, seguramente plantearán una serie de problemas y oportunidades característicos.

Artistas que viajan y redes pedagógicas

El *viaje* y la *traducción* han constituido dos importantes paradigmas emergentes del «giro global» en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales. En su libro *Routes*, James Clifford reorienta los análisis del modernismo hacia los conceptos duales de la residencia y el viaje, reformulando la experiencia de la modernidad mediante el paradigma del movimiento que otorga prioridad a los viajeros portadores de información adquirida a través de «desvíos y retornos incongruentes».⁸ El autor ahonda en la definición de «viaje» como concepto análogo al de «traducción», a saber: un proceso consistente en toparse con algo extranjero y reproducirlo de manera inteligible. Académicas como Esra Akcan utilizan el marco de la traducción como herramienta paralingüística para describir el traslado de ideas, objetos y tecnologías de una cultura a otra sin dar lugar a derivaciones.⁹

Cabría argumentar que los paradigmas gemelos del *viaje* y la *traducción* constituyen perspectivas opuestas de las primeras fases del desarrollo pedagógico de las instituciones artísticas de Iraq —especialmente el Instituto de Bellas Artes de Bagdad—, así como ahondar en la reflexión sobre el papel de la residencia o los viajes internacionales en la maduración de las prácticas artísticas individuales. Durante los primeros años de las décadas de 1930 y 1940, la totalidad de los artistas más destacados de Iraq convertidos en pedagogos se formaron en diversos centros europeos con el único propósito de regresar a Bagdad para crear departamentos y talleres de arte. Uno de tales artistas y educadores era Faiq Hassan. Su formación parisina y su posterior implementación y transformación del modelo de bellas artes del Instituto de Bellas Artes de Bagdad ilustra la movilidad y mutabilidad tanto de los cuerpos como de las ideas cuando estos traspasan las fronteras culturales.

Hassan se graduó en Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de París en 1938 tras haber residido cinco años en dicha ciudad y haber asimilado y lidiado con los conceptos extranjeros de la creación artística tanto dentro como fuera del

8 James Clifford (1997). *Traveling cultures*, en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, p. 30; véase también James Clifford (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.

9 Véase Esra Akcan (2012). *Architecture in Translation: Germany, Turkey, and the Modern House*. Durham: Duke University Press.

mundo académico. Pese a la dificultad de precisar la experiencia educativa concreta de Hassan, la estructura pedagógica de dicha escuela se basaba en gran medida en el dibujo, con especial hincapié en el dominio de la reproducción exacta de la naturaleza. Los principios teóricos de la perspectiva, la anatomía y la historia del arte se enseñaban en la propia escuela, mientras que la aplicación práctica tenía lugar fundamentalmente en talleres consolidados que formaban parte del sistema académico general.¹⁰ Hassan salió también de su estudio para hacer bocetos de las calles y monumentos de París. Durante dichas salidas, Hassan visitó exposiciones y galerías junto con amigos de la escuela, con los que posteriormente hablaría sobre las obras modernas cuya creación trascendía el ideal de las bellas artes.¹¹

Poco después de regresar a Bagdad, Hassan fundó el Departamento de Pintura y Escultura del Instituto Bagdadí de Bellas Artes, del que se convirtió en su primer presidente. El artista, transformado ya en docente, era sumamente consciente de la tarea que tenía por delante. No solamente organizó el primer programa académico exclusivamente destinado a artistas visuales, sino que tuvo que encontrar un equilibrio entre el fervor nacionalista de la intelectualidad iraquí, de la que Hassan formaba parte, y el carácter europeo de su propia formación. En el transcurso de la década de 1940, Hassan inició un largo proceso de traducción por el que adaptó el modelo parisino de bellas artes a los intereses de la agenda cultural (y política) del movimiento de arte moderno iraquí.

Siguiendo la moda habitual en el ámbito de las bellas artes, el programa del Instituto Bagdadí de Bellas Artes se estructuraba en un periodo de cinco años de estudio, durante el cual los estudiantes aprendían en el aula una serie de constructos teóricos (perspectiva, diseño, teoría del color) que luego aplicaban en una especie de taller colectivo.¹² En los primeros años, las clases se basaban en la tradición occidental de la pintura y se centraban en el trabajo a partir de modelos vivos y de yeso. No obstante, al final se introdujeron cursos de arte islámico junto con talleres de alfarería y artesanía en metal.¹³ Hassan amplió su actividad docente mediante la fundación del grupo artístico Sociéte Primitive ('Sociedad Primitiva'), posteriormente rebautizado como Al-Ruwad y destinado a estudiantes y artistas consolidados con un deseo en común: dotar a su obra de un estilo característicamente iraquí. El grupo viajó a menudo por los alrededores de Bagdad en busca de inspiración en las zonas periféricas y los pueblos iraquíes, considerados expresiones de la autenticidad nacional.¹⁴

10 Jean Paul Carlhian y Margot M. Ellis (2014). *Americans in Paris: Foundations of America's Architectural Gilded Age: Architecture Students at the Ecole Des Beaux-Arts, 1846-1946*. Nueva York: Rizzoli; Françoise Fromonot y Julie Rose (2008). «The Beaux-Arts: model, monster... phoenix?». *Log*, 13/14, pp. 41-52; y Bernard Denvir (1990). «École des Beaux-Arts», en *The Thames & Hudson Encyclopedia of Impressionism*. Londres: Thames Hudson.

11 Shawkat al-Rubai'I (1982). *Faiq Hassan*. Bagdad: Ministerio de Cultura e Información (Departamento de Artes Plásticas).

12 *Ibidem*; Wijdan Ali (1997). Iraq, en *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville: University Press of Florida, pp. 47 y 48.

13 Tiffany Floyd (s.f.). «Faiq Hassan», en *Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World*, <<http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Faiq-Hassan-Alawi-al-Janabi.aspx>> [Consultado el 1 de noviembre de 2019].

14 Ulrike al-Khamis (2001). An historical overview, 1900s-1990s, en *Maysaloun Faraj (ed.). Strokes of Genius:*

De hecho, el auge del nacionalismo requería un entendimiento común acerca del posicionamiento del Instituto de Bellas Artes de Bagdad en la controvertida dicotomía entre nacionalismo y modernidad internacional. Los profesores de dicho instituto debían mantener un delicado equilibrio entre garantizar la aptitud técnica de sus estudiantes y promover al mismo tiempo un espíritu de experimentación (nacionalista). Hassan logró dicho equilibrio superponiendo a la estructura básica del modelo de bellas artes un enfoque artístico que resaltaba el valor del paisaje y el pueblo iraquí como fuente de inspiración temática y estilística. Dicho de otro modo, buscó una estrategia pedagógica orientada a traducir los modelos educativos europeos a un lenguaje que resultase adecuado y comprensible en su propio contexto.

Bajo la tutela de Faiq Hassan y sus colegas del Instituto de Bellas Artes, floreció una nueva generación de artistas iraquíes y Bagdad se convirtió en uno de los centros de arte moderno más importantes y prolíficos de la región. Las décadas de 1960 y 1970 fueron testigo de la dedicación de grandes esfuerzos a abrazar conscientemente la «modernidad en sentido amplio», con llamamientos a crear un arte receptivo a temas políticos y socioculturales de importancia para una comunidad transnacional de intelectuales de mentalidad liberal.¹⁵ Durante dichas décadas, las comunidades artísticas de Iraq se impregnaron de un ambiente de criticidad productiva que propició que el diálogo fluctuara con facilidad entre las expresiones de la identidad nacional y la participación en el contexto internacional. Se crearon con valentía grupos artísticos regionales acompañados de sus correspondientes bienales que congregaban a artistas de diferentes zonas del mundo árabe; tal fue el caso, por ejemplo, de la Primera Bienal Árabe de 1974, celebrada bajo los auspicios de la Unión de Artistas Árabes. Los artistas iraquíes también crearon sus propios colectivos orientados decididamente al mundo, implicados en la realidad política internacional posterior a 1967 y con la mirada puesta en las corrientes artísticas globales.

Uno de tales colectivos fue el Grupo Nueva Visión, que abogaba por recuperar el sentido de la relación entre el arte y el mundo. La terminología empleada en el manifiesto del grupo establece con claridad la universalidad y la especificidad como ejes conceptuales en un llamamiento a honrar las características distintivas de la herencia iraquí, contribuyendo al mismo tiempo al «arte moderno como idioma de la sociedad contemporánea».¹⁶ Entre los miembros fundadores del Grupo Nueva Visión estaba el artista Rafa al-Nasiri, cuya propia formación artística se caracterizó por el viaje y la síntesis. Tras graduarse en el Instituto Bagdadí de Bellas Artes en 1959, al-Nasiri prosiguió sus estudios de artes gráficas en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín entre 1959 y 1963.¹⁷ Fue uno de los cuatro estudiantes iraquíes

Contemporary Iraqi Art. Londres: Saqi, pp. 21-32.

15 Arjun Appadurai (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Mineápolis: University of Minnesota Press; Dia Al-Azzawi (2017). Notes for an autobiography, en *Dia Al-Azzawi: a Retrospective, from 1963 until tomorrow*. Cinisello Balsamo (Milán): Silvana editoriale-Doha: Qatar Museums, pp. 30-47.

16 Dia al-Azzawi et al. (2019). Manifiesto: towards a New Vision (1969), en *Anneka Lensen, Sarah Rogers y Nada Shabout* (eds.). *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art, p. 308.

17 Rafa al-Nasiri (2012). *My Journey to China*. Beirut: The Arab Institute for Research and Publishing; Sabah Al

de arte que viajaron a China con una beca del Ministerio de Educación de Iraq, mientras que otros estudiantes fueron enviados a la Unión Soviética. Según el artista, los años que pasó estudiando técnicas de grabado y pintura con sus mentores Li Hua y Huang Yu Yi fueron decisivos en la trayectoria que siguió a lo largo de su dilatada carrera. Los grabados en madera y las acuarelas de los artistas modernos chinos claramente tuvieron un impacto estructural en la práctica artística de al-Nasiri, influencia que no solo se plasmó en su dominio técnico de la plancha y la prensa, sino también en la estética fluida, abstracta y caligráfica que constituyó el sello personal de su obra.

Dos días después de regresar a Bagdad, al-Nasiri emprendió un largo viaje por carretera por distintas zonas del mundo árabe y de Europa durante el cual se dedicó a la docencia artística privada, visitando el Museo del Prado, el Louvre, el Rijksmuseum y otros baluartes del arte europeo. Poco más tarde, en 1967, el artista recibió una beca Gulbenkian de grabado de dos años para trabajar en la Gravura de Lisboa junto con sus colegas de profesión iraquíes Salim al-Dabbagh y Hashim Samarchi. Fue durante este periodo cuando al-Nasiri se adentró en el mundo de la abstracción y empezó a desarrollar una práctica artística madura en la que fusionaba el amplio abanico de sus experiencias estéticas. Posteriormente volvió a Bagdad y fundó el Departamento de Grabado en el Instituto de Bellas Artes, donde trabajó veinticinco años como docente. Uno de los alumnos de al-Nasiri se refirió a él como «el puente entre Iraq y el mundo global del arte».¹⁸ De hecho, al-Nasiri encarnó al prototipo de artista del modernismo global, que albergaba un apetito intelectual por las modalidades transculturales del arte moderno como proyecto técnico y filosófico. Sin ir más lejos, se hallaba entre los numerosos artistas iraquíes que habían viajado enormemente, no como observadores pasivos, sino como participantes activos de una modernidad constituida de manera global que era forzosamente pluralista y fluida.

Entre Lisboa y Bagdad

Otra idea importante surgida del giro hacia una perspectiva global del modernismo es la de «zona de contacto» o terreno conceptual en el que las culturas interactúan en un tercer espacio situado en el «ni aquí ni allí», en el «entremedias». No se trata en modo alguno de un espacio neutral o igualitario, sino de un espacio de reciprocidad pese a su asimetría.¹⁹ El Museu Calouste Gulbenkian organizó recientemente una exposición titulada *Art and architecture between Lisbon and Baghdad* ('Arte y arquitectura entre Lisboa y Bagdad') en la que se destacaba la productiva relación entre la Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), con sede en Lisboa, y varios proyectos culturales importantes desarrollados en Bagdad entre los años 1957 y 1973.²⁰ La

Nassiri (2010). *Rafa al-Nasiri: his Life and Art*. Beirut: The Arab Institute for Research and Publishing; y Sonja Machsher-Atassi y May Muzaffar (2016). *Rafa al-Nasiri: Artists Books*. Milán: Skira.

18 Modhir Ahmed (2013). Iraq's bridge to the global art world, en *May Muzaffar (ed.). Rafa Nasiri: 50 years of Printmaking*. Milán: Skira, p. 21.

19 James Clifford (1997). Museums as contact zones, en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Op. Cit.; Mary Louise Pratt (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge.

20 Patrícia Rosas y Ricardo Costa Agarez (2018). *Arte e arquitetura entre Lisboa e Bagdade: a Fundação Calouste Gulbenkian no*

exposición no solo reflejaba un momento de contacto entre las historias de Lisboa y Bagdad en el presente, sino que también documentaba un periodo en el que el desarrollo del arte moderno iraquí se entrecruzaba con la actividad de una organización portuguesa fundada por un empresario de Estambul de origen armenio.²¹ El archivo actual de la Fundación Gulbenkian proporciona un panorama de esta zona de contacto aislada en la que los materiales de los principales proyectos (cartas, notas, presupuestos, catálogos, obras de arte, fotografías, videos) planificados en la distancia entre Lisboa y Bagdad y viceversa constituyen los vestigios de una multitud de intercambios literales entre estos dos contextos tan distintos.

A finales de la década de 1950, la Fundación Gulbenkian (FCG) puso en práctica una intensa estrategia de interacción con los artistas modernos y las instituciones y sociedades artísticas de Iraq, así como con el público que acudía a ver las obras de arte. Lo que impulsó esta política fue la constatación de que una de las principales fuentes de ingresos de la fundación era, de hecho, el petróleo iraquí y que, por consiguiente, dicha interacción constituía un «diálogo entre los intereses económicos y financieros y el desarrollo cultural».²² Pese al carácter delicado de esta relación, la colaboración entre Lisboa y Bagdad resultó sumamente fructífera. Durante la década de 1960, la fundación, en cooperación con diversos arquitectos y artistas iraquíes, financió y facilitó la construcción de varios edificios culturales importantes, entre ellos, el Museo Nacional de Arte Moderno, un centro de arte para la Sociedad de artistas iraquíes y una nueva estructura para el Instituto de Bellas Artes.²³ Junto con la Dirección de antigüedades de Iraq, la FCG proporcionó equipos de laboratorio, mobiliario administrativo y libros de biblioteca a los museos iraquíes, además de apoyar la investigación y elaboración de informes sobre arqueología y la labor de preservación y exposición de utensilios.²⁴ Asimismo, la fundación colaboró con distintos artistas iraquíes y ministerios gubernamentales en una serie de festivales culturales y exposiciones nacionales e internacionales de arte moderno.²⁵ En el transcurso de tales proyectos, la Fundación Gulbenkian fue adquiriendo una pequeña pero importante colección de obras de arte iraquíes que constituye una escasa pero sustancial representación del modernismo iraquí dentro de un museo europeo. De hecho, la relación entre Lisboa y Bagdad merece un estudio más profundo que, sin duda, permitirá trazar una importante historia global del arte moderno iraquí.

Iraq, 1957-1973. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

21 Véase Carla Paulino *et al.* (2017). *Calouste Gulbenkian Museum: Guide*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation.

22 Patrícia Rosas y Ricardo Costa Agarez (2018). *Arte e arquitetura entre Lisboa e Bagdade*. *Op. Cit.* p. 33.

23 José de Azeredo Perdigão *et al.* (1972). *Calouste Gulbenkian Foundation: Activities in 'Iraq (1957-1971)*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation. Archivo de British Petroleum, Archivo de Iraq Petroleum Company, Coventry, Reino Unido (ArcRef 6235).

24 Existen numerosas facturas, informes y pedidos relativos a equipos, mobiliario y libros registrados en los archivos de la fundación y el Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa (Portugal).

25 Véase, por ejemplo, la exposición *Exhibition of Works of Contemporary Arts belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation* ('Exposición de obras de arte contemporáneo pertenecientes a la Fundación Calouste Gulbenkian') del Museo Nacional de Arte Moderno de Bagdad, organizada en noviembre de 1966 por la Fundación Calouste Gulbenkian y el Ministerio de Cultura y Orientación académica de Iraq.

Arte y petróleo

La historia del arte en Iraq es también la historia del petróleo, como demuestra claramente la actividad de la Fundación Gulbenkian. Antes de su nacionalización en 1972, la industria petrolera de Iraq estaba dominada por la empresa Iraq Petroleum Company (IPC) que constituía, en esencia, el brazo comercial del gobierno británico. La mercantilización y distribución del petróleo iraquí constituye un testimonio directo de la participación del país en los sistemas globales económicos y políticos, pero también indica la existencia de todo un subsistema de relaciones de carácter empresarial, gubernamental y comunitario que establece una profunda conexión entre ubicaciones muy dispares cuyos distintos reflejos ilustran el alcance de las empresas neocoloniales y las reivindicaciones nacionales, así como la respuesta a estas.²⁶ En el Iraq de las décadas de 1950 y 1960, tales relaciones eran conflictivas e incluso hostiles aunque, asimismo, resultaban productivas. El entrelazamiento de la cultura y el petróleo dio lugar a un canal de difusión y consumo del arte y la cultura iraquíes que se extendió, no solo por todo el territorio del país y del mundo árabe, sino también por todo el planeta en forma de películas, revistas y publicaciones en prensa. A menudo, estos medios de comunicación constituyeron mecanismos de poder y propaganda para la empresa IPC, que operaba bajo la dirección de Occidente, si bien supusieron asimismo una plataforma que permitió a la comunidad cultural iraquí reivindicar sus propias vías de comunicación y representación.

La revista de IPC en árabe *Al Amiloon fil Naft* ('Trabajadores petroleros') constituye un excelente ejemplo al respecto. Bajo la influencia del supervisor de edición de la publicación, Jabra Ibrahim Jabra, el contenido de la revista se basaba en gran medida en los temas culturales característicos del arte iraquí tanto moderno como antiguo, los hitos arquitectónicos regionales y su historia y la literatura árabe, todo ello tratado desde la perspectiva crítica de los propios iraquíes.²⁷ Solo una pequeña parte de dicho contenido se dedicaba a asuntos relacionados con el sector petrolero y la mayoría de los artículos eran de autores árabes. Un examen rápido de las imágenes publicadas en la portada de la revista nos ofrece un impresionante catálogo del arte moderno iraquí; asimismo, las páginas de la publicación están repletas de obras de arte. Además, en *Al Amiloon Fil Naft* aparecieron periódicamente entrevistas a artistas, elementos característicos de la temporada de arte de Bagdad y artículos sobre distintos artistas y sus obras. El Departamento de Relaciones Públicas de IPC, con sede en Londres, no participaba directamente en la publicación de la revista; no obstante, el equipo editorial de Bagdad supo aprovechar los mecanismos de

26 El centro de arte Jameel Arts Centre organizó recientemente una exposición titulada *Crude* ('Crudo') en la que se ofrecía una excelente visión de conjunto de la petro-modernidad por lo que respecta al mundo árabe. Véase Murtaza Vali (2018). *Crude*. Dubái: Jameel Arts Centre.

27 En este caso, me refiero a Jabra Ibrahim Jabra como «supervisor» de edición de la revista porque Iraq Petroleum Company lo había contratado como jefe del Departamento de Publicaciones y Comunicación a los empleados, así como del Departamento de Traducción en Bagdad, por lo que debió haber tenido una influencia considerable en el contenido de *Al Amiloon Fil Naft*. No obstante, nunca figuró realmente como editor en las páginas de la revista. Véase Eisa Muhammad bu-Shamsieh: *Jabra Ibrahim Jabra's fiction: a Study of Themes and Techniques*. Tesis doctoral de la Universidad de Indiana (1987).

financiación y las redes de distribución internacional de aquel. El contenido de la revista se compartía también con su homóloga en inglés, *Iraq petroleum*, que contaba con una difusión más amplia fuera del mundo árabe. Lo interesante es que *Al Amiloon Fil Naft* constituyó un importante foro que permitió a la comunidad cultural iraquí integrar su punto de vista en el discurso de Iraq Petroleum Company, por otro lado teñido de neo-orientalismo.

Conclusión

Los análisis expuestos con anterioridad constituyen la punta de un proverbial iceberg y aportan únicamente una serie de sugerencias sobre la forma en que podría enmarcarse la historia del arte moderno iraquí. Entre otros posibles temas, cabría abordar la distribución y redacción de contenidos de las revistas culturales en lengua árabe (como *Gilgamesh*, *Afaq Arabiah*, *Al Rewaq* o *Funun Arabiah*), los relatos concretos de las exposiciones o el examen más detenido de los centros de arte iraquí en otros países (como el Centro cultural iraquí de Londres).

Como observación final, cabe señalar que escribir sobre el arte iraquí del siglo XX en relación con el «globalismo» sigue constituyendo un planteamiento problemático, ya que los análisis suelen verse ensombrecidos por las complicaciones globales posteriores a los acontecimientos del 11 de septiembre, sustentadas casi exclusivamente en la desconfianza y la violencia. Desde la imposición de las sanciones a Iraq de la década de 1990, los artistas residentes en el país han tenido numerosos problemas para establecer un contacto fructífero con las comunidades artísticas internacionales, debiendo hacer frente a dificultades para viajar, al desmoronamiento de las infraestructuras y al aislamiento en general. Por consiguiente, la actividad investigadora y académica se ha orientado, con acierto, a los requisitos de preservación del patrimonio cultural, en un afán por visibilizar y reparar los desastres culturales ocurridos tras la invasión de Iraq encabezada por Estados Unidos en 2003. De ahí que lo que podrían considerarse estudios globales sobre arte iraquí se hayan centrado fundamentalmente en lo contemporáneo, es decir, la experiencia de la dispersión de las prácticas en materia de arte iraquí del siglo XXI o el esfuerzo mundial por documentar las obras de arte de los museos iraquíes víctimas del saqueo y la diseminación.²⁸ Otros temas importantes podrían ser la visibilidad de los movimientos iraquíes contemporáneos de protesta en los medios y las redes sociales, el uso de la tecnología por los artistas para interactuar con el público internacional o la circulación y acogida de las obras de arte iraquíes en las bienales y exposiciones

28 Para consultar ejemplos al respecto, véase la siguiente bibliografía: Zainab Bahrani (2008). «In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?», *October*, 123, pp. 11-13; Nada Shabout (2012). «In between, Fragmented and Disoriented Art Making in Iraq», *Middle East Report*, 263, pp. 38-43; Nadje Al-Ali y Deborah Al-Najjar (eds.) (2013). *We are Iraqis: Aesthetics and Politics in a Time of War*. Nueva York: Syracuse University Press; Sonja Mejcher-Atassi (2012). «Contemporary book art in the Middle East: the book as document in Iraq», *Art history*, 35 (4), p. 816; Raymond W. Baker, Shereen T. Ismael y Tareq Y. Ismael (eds.) (2010). *Cultural Cleansing in Iraq: Why Museums Were Looted, Libraries Burned and Academics Murdered*. Nueva York: Pluto.

internacionales.²⁹ Tales asuntos están influidos por las relaciones globales y pueden decirnos muchísimo sobre la situación del arte contemporáneo iraquí creado tanto dentro del propio país como en la diáspora.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BAHRANI, Zainab y SHABOUT, Nada (2009). *Modernism and Iraq*. Nueva York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery-Columbia University.
- CASID, Jill H. y D'SOUZA, Aruna (eds.) (2014). *Art History in the Wake of the Global Turn*. Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.
- LENSSEN, Anneka, ROGERS, Sarah y SHABOUT, Nada (eds.) (2018). *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- ROSS, Stephen y LINDGREN, Allana C. (eds.) (2015). *The Modernist World*. Nueva York: Routledge.
- WOLLAEGER, Mark y EATOUGH, Matt (eds.) (2012). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Nueva York: Oxford University Press.

TRADUCCIÓN

AEIOU — Traductores (Inglés).

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Tiffany Floyd es doctoranda en la Universidad de Columbia especializada en arte iraquí del siglo xx y dedica su trabajo a entender la relación entre el arte moderno de Iraq y el rico pasado de este país en la antigüedad. Su labor investigadora se centra fundamentalmente en la política de la arqueología y el tiempo, la construcción de la identidad artística e intelectual moderna en Iraq y la deconstrucción de la compleja categoría modernista de «Mesopotamia». La historia de la fotografía, la teoría post-colonial, los modos de recepción afectiva y la destrucción del patrimonio cultural iraquí constituyen otros de sus temas de interés. Como alumna de posgrado, ha trabajado en varios proyectos importantes sobre el terreno, entre ellos, la *Enciclopedia Mathaf sobre el arte moderno y el mundo árabe* y el *Archivo de Arte moderno de Iraq*.

RESUMEN

El presente ensayo reflexiona sobre el giro hacia el «modernismo global» experimentado recientemente: un movimiento que promete ampliar los relatos del arte moderno teniendo en cuenta la complejidad múltiple de los intercambios y las corrientes culturales mundiales. El ensayo pretende asimismo exponer a los lectores, a grandes rasgos,

29 En el momento de redactar el presente texto, diversos movimientos de protesta se están manifestando contra la corrupción gubernamental tanto en Bagdad como por todo el territorio de Iraq. Estas manifestaciones necesarias y legítimas están siendo reprimidas con violencia por las fuerzas de seguridad del gobierno iraquí, actos que la comunidad política occidental prácticamente está ignorando. En tales circunstancias, el estudio y la defensa del lugar fundamental que ocupa Iraq en el panorama de la cultura mundial se convierte en una necesidad aún más imperiosa.

las oportunidades que brindan tres análisis del arte moderno iraquí enmarcados en el plano mundial. Los análisis comienzan por la faceta de los artistas iraquíes como traductores de cultura que viajan a entornos extranjeros, residen en ellos y regresan para desarrollar una actividad docente y profesional. A continuación, el ensayo se centra en las zonas de contacto y expone el fructífero vínculo existente entre la Fundación Calouste Gulbenkian con sede en Lisboa y las comunidades artísticas de Bagdad. Como tercera perspectiva de la historia global del arte moderno iraquí, la autora analiza las relaciones transnacionales inherentes al entrecruzamiento de las historias del sector petrolero de Iraq y de la producción artística iraquí del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Iraq, modernismos, globalismo, viaje, traducción, petróleo.

ABSTRACT

This essay reflects on the recent turn toward *Global Modernism*, a movement that promises to provide expanded histories of modern art which attend to the complexities of global cultural currents and exchanges. It also seeks to introduce readers to the potentials of three globally framed discussions of Iraqi modern art. Discussions begin with the nature of Iraqi artists as cultural translators who travel to, dwell in, and return from foreign environs to become teachers and practitioners. Moving into a consideration of contact zones, the essay then presents the fruitful connection between The Calouste Gulbenkian Foundation based in Lisbon and the artistic communities of Baghdad. As a third prospect for a global history of modern Iraqi art, the author considers the transnational relations inherent in the intertwined histories of Iraqi oil and twentieth-century Iraqi artistic production.

KEYWORDS

Iraq, Modernisms, Globalism, Travel, Translation, Oil.

الملخص

يتناول هذا البحث التحول نحو «التحديث الشامل» الذي عشناه في الفترة الأخيرة: و هو حركة تعد بتوسيع سرديات الفن الحديث مع مراعاة التعقيدات المتعددة للتبادلات والتيارات الثقافية العالمية. و يهدف البحث أيضاً إلى تقديم للقراء الفرص التي تتيحها ثلاثة تحليلات للفن العراقي الحديث المندرجة في المستوى العالمي. تبدأ التحليلات بالجانب الذي يكون فيه الفنانون العراقيون كمترحمين للثقافة من خلال سفرهم إلى بيئات أجنبية، و إقامتهم هناك، ثم عودتهم لإنجاز نشاط تعليمي ومهني. ثم يركز البحث على مناطق الاتصال، و يتناول الارتباط المثمر بين مؤسسة كالوستغولبنكيان، التي يوجد مقرها بلشبونة، و بين الجماعات الفنية في بغداد. و كمنظور ثالث حول التاريخ الشامل للفن العراقي الحديث، تحلل المؤلفلة العلاقات عبر الوطنية الملازمة لتقاطع تاريخ قطاع النفط في العراق مع الإنتاج الفني العراقي في القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية

العراق، التحديث، العالمية، السفر، الترجمة، النفط.